

романного письма, прописывает неразрешимость присвоения голоса. Достаточно ли назвать неразрешимость неразрешимостью, неединство неединством, неистину неистиной? Как избежать автоаффекции мысли, осевшей в постонтологическую «риторику события»? Как выйти из постметафизического насилия — постволевого проекта стирания следа? Как мыслить след до и вне стирания? Событие все еще не мыслимо, след голоса как романский почерк все еще не прописан в той мере безответственности, которую всякий раз не взять на себя в опыте суждения вне всякой надежды на представимую связность мыслимого — вне традиции, вне перевода, вне генеалогии, без ссылок и сносок.

© Плющенко М. Н.  
*г. Екатеринбург*

### **МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ ТЕКСТА: К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Интерес к проблеме взаимосвязи музыки и литературы никогда не ослабевал. Для многих исследователей взаимодействие и взаимопроникновение этих видов искусства — факт самоочевидный, ведь их онтологическое, генетическое и историческое родство не вызывает сомнений. С одной стороны, основания для сравнения, если можно так выразиться, лежат прямо на поверхности: поэзия и музыка обладают такими общими категориями, как интонация и ритм, что дает почву для многих исследований в области метрики и мелодики стиха. С другой стороны, более тонким проявлением музыкальности можно назвать сходство литературных произведений с музыкой на уровне композиции. Вопрос о музыкальных принципах построения художественного текста до сих пор волнует многих ученых, появляется все больше работ, посвященных поиску музыкальных форм в литературе.

При анализе композиции литературного произведения, направленном на обнаружение в ней музыкальных форм и приемов, всегда есть риск оказаться во власти собственного восприятия; сходство, которое мы обнаруживаем между столь разными формами искусства, может быть продуктом нашей индивидуальной фантазии. Поэтому к подобному анализу должны предъявляться жесткие требования.

Во-первых, музыкальность целесообразнее искать в произведениях тех авторов, которые в своем творчестве ориентировались на музыку. О. Соколов в одной из своих статей критически отзываясь о попытках исследователей усмотреть сонатную форму в произведениях Пушкина (Л. Мазель, Л. Фейнберг) и Чехова (Н. Фортунатов) [1]. Значимость найденных аналогий несколько снижается, так как мы не имеем никаких свидетельств о намерении писателей воплощать в своем произведении те или иные принципы музыкальной композиции и, соответственно, не можем установить, для чего они могли использовать эти музыкальные принципы, определить

эстетическую ценность такого «внедрения» средств выразительности другого вида искусства.

Во-вторых, следует учитывать, что при всей бесспорности факта изначального синкретизма музыки и слова сопоставление литературы с музыкальным искусством всегда носит условный характер. Как отмечает А. Махов, эффект музыкальности «всегда остается в значительной степени иллюзорным, поскольку якобы «музыкальные» приемы в литературе на самом деле либо имеют общеэстетическую природу, либо были заимствованы музыкой из области словесного творчества, а специфически музыкальные средства выразительности, связанные с фиксированной звуковысотностью, литературе недоступны» [2, с. 595—596]. Поэтому чаще всего сравнение композиции литературных произведений с музыкальными формами носит характер метафоры. Чтобы добиться объективности исследования, необходимо применять принцип функционального подобия. С точки зрения Б. Каца, «о взаимосвязи двух видов искусства есть смысл говорить в том и только в том случае, если... элемент литературного текста действительно может быть функционально, а не метафорически уподоблен музыкальному» явлению [3, с. 187].

В-третьих, необходимо определить эстетическую ценность воплощения в литературном произведении музыкальных принципов композиции.

Чтобы подтвердить наши предположения, мы предлагаем анализ стихотворения «Марбург» Б. Пастернака. («Музыкальная биография» поэта и его музыкальные эксперименты широко известны.) Подробно остановимся на разборе первой части стихотворения (до строк «Здесь жил Мартин Лютер...»), в которой, по нашему мнению, просматривается форма сонатного аллегро.

В 1-й строфе — экспозиции — задаются две темы: тема любви (предложение лирического героя и отказ) и тема второго рождения, причем первая из них выражается прямо и охватывает три начальных строки, а вторая очерчена двумя маленькими штрихами: «Как жаль ее слез» и «Я святого блаженней». Ремарка «Как жаль ее слез», по замечанию В. Альфонсова, «напрочь снимает... “обвинение” в адрес любимой: чувство оскорбленное сменяется “чувством настоящего», которое, родившись благодаря страсти, «в то же время и “вылечивает” страсть» [4, с. 53—54]. Слова «Я святого блаженней» вызывают ассоциацию с новорожденным ребенком.

Во 2-й строфе, с которой начинается разработка, тема второго рождения заявляется прямо («Я мог быть сочтен вторично родившимся»), а любовный конфликт играет роль фона и уходит в подтекст («Каждая малость / Жила и, не ставя меня ни во что, / В прощальном значении своем подымалась»). В. Альфонсов понимает «каждую малость» как деталь окружающего мира, через взаимодействие с которым человек познает себя: «В “Марбурге” предстает двойное содержание вещей. С одной стороны, вещи “сами по себе”, они не ставят человека «ни во что», и они же — соучастники нового рождения человека в страсти, несущие на себе ее отпечаток» [Там же, с. 52]. Но если вещи не ставят человека «ни во что», то как тогда понять «их приветствия» (4-я строфа)?

Если учитывать «музыкальную логику» стихотворения, можно прочитывать эти строки по-другому: это вариация темы любви — описание психологического состояния героя после отказа. Он может вспоминать сцену признания, недавний разговор, «каждая малость» которого «поднималась» в сознании «в своем прощальном значении». Далее, в 3-й строфе, герой настолько погружается в свои переживания, что образ любимой видится ему в окружающих предметах («Улицы лоб был смугл», «булыжник глядел исподлобья»), поэтому он не замечает «их приветствий».

В 5–7 строфах мотив второго рождения (неопытность, наивность и потребность в заботе) варьируется (ср.: «...сызнова учат ходьбе // Туземца на новой планиде»), а на первый план выходит тема любви: инстинкт ведет героя через «непроходимый тростник страсти». С другой стороны, это инстинкт самосохранения, это внутренний голос, заставляющий героя поверить в новую жизнь; он противопоставит романтическому, страстному чувству, отделяющему лирического героя от мира. Таким образом, тема любви переплетается с темой второго рождения. Поэтому строфы 2–7 можно рассматривать как одновременную вариацию обеих тем.

Строфы 8–10 на первый взгляд рисуют картину жаркого полдня. Но, учитывая музыкальную логику развития тем, из этих строк мы получаем информацию о душевном состоянии героя: он уже не проецирует образ любимой на объекты окружающего мира. Вещи возвращаются на свои места. Таким образом рождается новое знание о мире, врачующую стабильность которого Альфонсов называет «спасительной» [4, с. 52].

В одиннадцатой строфе снова возвращается тема любви: подготавливается реприза. Последняя строфа — реприза (хотя тема второго рождения отсутствует, что является отклонением) — снова рисует картину признания, а последняя строка переносит лирического героя и нас в настоящее время: императив «Опомнись!» и вопрос самому себе «О чем ты?» подготавливают развитие внутреннего монолога героя во второй части стихотворения (но уже не в прошедшем времени, передающим сложные переживания и рефлексии по поводу произошедшего (вся первая часть), а в настоящем).

Таким образом, мы вернулись к тому, с чего начали. Как отмечает Е. Н. Азначеева, форма сонатного аллегро привносит семантику «незавершенности конфликта», но «с надеждой на продолжение» (так как это лишь первая часть сонатного цикла) [5, с. 48]. И продолжение у Пастернака есть. По замыслу поэта стихотворение не должно исчерпываться любовным конфликтом: неудача в любви — лишь толчок к новому миропониманию. В «Марбурге», выражаясь словами В. Альфонсова, «любовный сюжет вырастает в сюжет миропонимания» [4, с. 52]. С целью усилить эту идею Пастернак в 1928 г. существенно изменил первоначальный вариант «Марбурга» 1916 г. Интересно сравнить эти две редакции и выявить, за счет чего происходит усиление обозначенной идеи.

В варианте 1916 г. три части. В первой описывается свидание, но само признание и отказ — в импликации: показана лишь реакция на отказ («Что сделали вы? Или это по-дружески... К чему же дивитесь вы, если по-мужес-

ки — мне больно?..»). Во второй части даются воспоминания героя о дне вчерашнем, когда и произошло объяснение:

*Вчера я родился. Себя я не чту  
Никем, и еще непривычна мне поступь,  
Сейчас, вспоминая, стоял на мосту...*

В последующих строфах уже в прошедшем времени дается описание дня («О, в день тот...», «В тот день всю тебя от гребенок до ног...»), в том числе и солнечного полдня. Но далее следует переход в настоящее время, и становится непонятно, ночь какого дня описывается в стихотворении (вчерашнего или сегодняшнего?):

*Достаточно, тягостно солнце мне днем,  
Что стынет, как сало в тарелке из олова,  
Но ночь занимает весь дом соловьем  
И дом превращается в арфу Эолову.*

Затем довольно подробно дается картина ночи. В третьей части (всего три строфы, две из которых остались без изменения) появляется бессонница, играющая в шахматы с лирическим героем, и образ белого утра.

Какие преобразования предпринял Пастернак, правя «Марбург» в 1928 г.?

Во-первых, поэт оставил в стихотворении две части. В первой доминирует тема любовного конфликта. Поэтому сцена признания не только конкретизируется, но и повторяется в репризе. Реприза вводится для своеобразного завершения любовной темы: отказ дал определенный толчок (и этим по смыслу завершается первая часть), а дальнейшее развитие показано во второй части.

Во-вторых, тема второго рождения вводится не отдельно от темы любви (отказа), как в варианте 1916 г. (в разных частях стихотворения), а наряду с ней. Темы развиваются не параллельно, а в тесной взаимосвязи. В варианте 1916 г. тема второго рождения «теряется» между описаниями любовного конфликта: в первой строфе второй части дается лишь намек («Вчера я родился...»), затем следует описание переживаний от полученного отказа (продолжение второй части), и тема бессонницы (третья часть) таким образом отрывается от темы второго рождения, вследствие чего «сюжет миропонимания» не прослеживается. В варианте 1928 г. взаимодействие темы любви и второго рождения исчерпывается первой частью, а дальнейшее развитие темы перерождения на фоне темы бессонницы, что и приводит к новому миропониманию, реализуется во второй части.

В-третьих, введены дополнительные темы и образы (тема подобий, образ Марбурга), также помогающие раскрыть философскую мысль.

В-четвертых, действие теперь происходит в один день (первая часть стихотворения — картина дня, вторая часть — картина ночи).

Теперь можно сделать некоторые выводы:

1. Пастернак в первой части «Марбурга» не столько воплотил форму сонатного аллегро, сколько заимствовал законы комбинирования, присущие этой форме. В данном стихотворении поэт использовал в основном

принципы тематического развития: расхождение и схождение к тождеству (экспозиция и реприза первой части), сквозное, одновременное развитие тем, смена рельефа и фона (разработка). Функция этих принципов в музыкальном произведении — показать взаимное проникновение двух тем, вырастание одной темы из другой. В анализируемом стихотворении элементы, уподобленные музыкальным, имеют ту же функцию (из любовного конфликта вырастает тема второго рождения, которая, в свою очередь, преобразуется в «сюжет миропонимания»).

2. Эстетический эффект, заключающийся в усилении философской идеи стихотворения, в более тонком и выразительном ее раскрытии, достигается использованием музыкальных принципов композиции.

Таким образом, можно утверждать, что подход к поэтическому произведению с точки зрения музыкальных принципов композиции обогащает выводы традиционного литературоведческого анализа: выявление в стихотворении музыкальной логики позволяет не только найти скрытый смысл отдельных строк, но и по-иному прочитать все произведение.

#### Примечания

1. *Соколов О. О «музыкальных формах» в литературе: к проблеме соотношения видов искусства // Эстетические очерки. М., 1979. Вып. 5. С. 208—233.*
2. *Махов А. Е. Музыкальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. С. 595—600.*
3. *Кац Б. О понятии лейтмотива в литературе и музыке: из наблюдений над «Крейцеровой сонатой» Льва Толстого // Эткиндовские чтения I: материалы чтений памяти Е. Г. Эткинды. СПб., 2003. С. 186—194.*
4. *Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака: Монография. СПб., 2001.*
5. *Азначеева Е. Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста: В 3 ч. Пермь, 1994.*

© Подлесных А. С.  
г. Пермь

### ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ А. ИВАНОВА (на примере языка романа «Чердынь — княгиня гор»)

Использование в художественной речи особенных, характерных для данного произведения языковых средств продиктовано прежде всего авторским замыслом, особенностями мировидения и спецификой художественного мышления писателя, а также его чувством языка и индивидуальностью стиля. В связи с этим правомерно выделение учеными доминирующих средств «речевой структуры отдельного художественного произведения, формирующих уникальность его речевой организации» [1]. По мнению исследователей, доминантой художественного текста следует признать выполняемую им эстетическую функцию, «в поисках которой необходимо исходить из языковой материи произведения» [2].